

Chilcott 11501-2
ESTRATTO

DALLA



Rivista



Musicale

Italiana

BIBLIOTECA CIVICA
THIENE

FONDO
ZORDAN

OC

67

FRATELLI BOCCA EDITORI

TORINO

MILANO — ROMA — FIRENZE

Rivista

La Rivista si pu
Pro
Abbonamento

Somma

Volume I.

MEMO

Ai lettori - La Direzione
L'accompagnamento de
lodrammi italiani della
cento. — **A. Ernst.** Le
"la Walkyrie", — **O.**
Newsidler e di un'antic
di Liuto. — **G. Tebaldi**
da Palestrina. — **E.**
Yewsky. La Berceuse
Habert - **G. Lisio.** U
musicata dal Du Fay.
Poesia (osservazioni all

— **N. d'Arienzo.** Salvatore Rosa musicista
e lo stile monodico da camera. — **J. de Cro-**
zals. Essai de notation musicale des odes
d'Horace. — **O. Chilesotti.** Una canzone
celebre nel cinquecento. — **A. Jullien.**
Hector Berlioz — **L. Torchi.** Canzoni ed
arie italiane ad una voce nel secolo XVII.
— **A. Ernst.** Le motif du Héros dans l'œuvre
de R. Wagner. — **A. Sandberger.** Orlando
di Lasso.

ARTE CONTEMPORANEA:

A. Jullien. A propos de la mort de Charles
Gounod. — **G. Tebaldini.** Gounod autore
di Musica Sacra. — **R. Giani** - **A. Engel-**
fred. "I Medici", di R. Leoncavallo. — **C.**
Lombroso. Le più recenti inchieste scien-
tifiche su i suoni e la musica. — **G. Jachino.**
Wagner è degenerato? — **L. Torchi.** Carlo
Pedrotti. — **R. Giani.** Note sulla Poesia per
musica. — **G. P. Chironi.** L'opera musicale
e la legge sui diritti di autore. — **A. Ernst.**
Thais de J. Massenet. — **M. Kufferath.**
Hans Guido von Bulow. — **J. Courtier.**
Questionnaire sur la mémoire musicale. —
M. Pilo. La musica nella classificazione delle
arti. — **A. Engelfred.** Hansel e Gretel. —
F. Draeseke. Riccardo Wagner poeta dram-
matico. — **C. Lombroso.** La sordità fra i
musicisti. — Sugli effetti psichici della musica.
M. Griveau. Le sens et l'expression de la
musique pure. — **LA DIREZIONE.** Il teatro
lirico internazionale (con 4 tavole e parecchie
incisioni nel testo).



ne circa.

L. 14.

895

musicale dei
Hirt. Auto-
storelli. I
— **S. Jadas-**
— **S. Bach.** —
Henry Purcell.
tanisme dans
siècle et le
— **G. Ro-**
ougin. Jean-
— **L. Torri.**
Giambattista

Martini. — **L. Torchi.** R. Schumann e le
sue "Scene tratte dal Faust di Goethe", —
E. de Schontz Adalewsky. La Berceuse
Populaire. — **Mathis Lussy de Stans.**
Du rythme dans l'hy mnographie latine. —
N. D'Arienzo. Origini dell'Opera comica.
— **L. Torchi.** L'accompagnamento degli
Istrumenti nei melodrammi italiani della
prima metà del Seicento.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Giani. Savitri. Idillio drammatico
indiano in tre atti, di N. Canti, versi di L. A.
Villanis. — La poesia. — **L. Torchi.** Id. id.
— La musica. — **F. Draeseke.** Anton Ra-
binstein. — **L. Torchi.** Guglielmo Ratcliff
di P. Mascagni. — **A. Engelfred.** Hulda
di C. Franck. — **E. Hanslick.** Billroth. —
C. Sincero. L'organo e la religione. — **W.**
Manke. Il primo dramma importante della
scuola di Wagner. — **A. Ernst.** Tannhäuser
à Paris. — **M. Pilo.** La prosa e la poesia
della musica. — **W. Manke.** Il primo ciclo
delle rappresentazioni wagneriane a Monaco.
— **C. Levi.** La geotopografia e la canzone
popolare.

Inoltre ogni volume contiene:

Recensioni. - Note Bibliografiche. - Spoglio
dei Periodici. - Notizie. - Elenco dei Libri.
Elenco della Musica.

L'evoluzione nella scrittura dei suoni musicali.

Ho già esposto la formula generale dell'evoluzione, stabilita da Herbert Spencer nell'opera (*I primi principi*) che costituisce l'introduzione alla sua filosofia, quando delineai in modo sommario l'applicazione della teoria alla storia della musica (1): « Integrazione « di materia, accompagnata da dispersione di movimento, durante la « quale la materia passa da una omogeneità indefinita, incoerente, « ad una eterogeneità definita, coerente, mentre il movimento tenuto subisce una trasformazione analoga ». E, dilucidando, in riguardo all'arte musicale: « L'evoluzione conduce da una semplicità « confusa ad una complessità distinta, da un ordinamento esteso, « uniforme ed indeterminato ad un ordinamento concentrato, multi- « forme e preciso, ogni integrazione parziale divenendo centro di molti- « tudine sempre crescente ».

Nell'accennare alla notazione rilevai come dapprima vi abbia assunto carattere speciale l'*integrazione della materia*, mercè la quale sparirono le grafie mnemoniche ed imprecise del medio-evo, e come più tardi spiccò invece una continua tendenza della notazione ad unificarsi ed a semplificarsi; — ma non misi in evidenza il fatto strano che la legge dell'evoluzione agì allora quasi direi a ritroso, col ridurre l'eterogeneità, che appariva nelle diverse maniere di segnare i suoni musicali pei vari strumenti (secoli XVI e XVII), a

(1) *Rivista Musicale Italiana*, vol. V, fasc. 3º, 1898.

O. CHILESOTTI



quella omogeneità nettamente definita che possediamo oggidì. In altre parole, l'eterogeneità che doveva essere il risultato finale dell'evoluzione sussisteva all'epoca del rinascimento, progredì rigogliosa e durò evidentissima finchè sorse la propensione a ridurre ad uno solo tutti i sistemi di notazione; con ciò si fece ritorno all'omogeneità bensì, ma ad una omogeneità ben differente dall'iniziale, siccome quella che si afferma definita e coerente nel suo ordinamento concentrato e preciso. Tenterò di dimostrarlo, prendendo come punto di partenza la notazione greca.

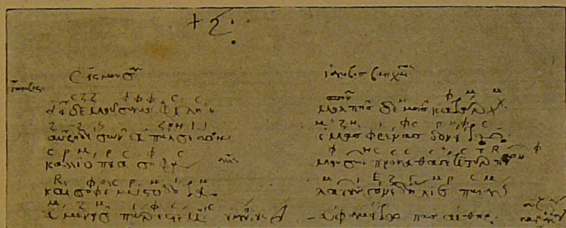
I Greci avevano due sorta di notazione musicale: l'una e l'altra, dal nostro punto di vista, si equivalgono. La prima, più antica, e da principio solo diatonica, servì poi per la musica stromentale; la seconda, più recente, adatta a segnare le alterazioni cromatiche ed enarmoniche, fu assegnata alle voci. Ambedue si giovavano delle lettere dell'alfabeto, intere o tronche, diritte, inclinate o rovesciate, per fissare i suoni, distinguendo quelli sotto le sillabe per il canto e quelli al di sopra per l'accompagnamento. Vincentio Galilei ne presenta il quadro sinottico per gli otto modi dell'arte greca nel *Dialogo della musica antica, et della moderna*. Sono 288 lettere, regolari od alterate, che in opere più recenti appariscono riassunte ed interpretate con dettagli più semplici, come ad esempio nel *Dictionnaire de musique* del Riemann (1899). Il metro della poesia stabiliva il ritmo del canto; nella musica stromentale invece i valori si succedevano con quest'ordine:

			
due tempi	tre tempi	quattro tempi	cinque tempi

ossia doppio, triplo, quadruplo, quintuplo valore dell'unità di tempo, che era sottintesa nella mancanza di qualunque segno. Per le pause bastava mettere un $\wedge$ sotto i valori.

Nella sua omogeneità indiscutibile il sistema non mancava di complicazione e di oscurità, per quanto si voglia ammettere perfetta la prosodia, regolatrice della musica, come era intesa nella Grecia antica. D'altronde difettava di logica il principio di stabilire figure diverse per uno stesso suono secondochè questo si riferiva alle voci od agli stromenti. Al giorno d'oggi la interpretazione dei pochi frammenti dell'arte greca giunti fino a noi solleva discussioni mai finite;

ne fa fede l'*Inno alla Musa*, che dall'epoca di Vincentio Galilei, primo editore del testo greco nella notazione originale, fu trascritto in dodici maniere differenti nel ritmo e spesso anche nei suoni. Riproduco come curiosità il *fac-simile* del Codice Veneto (secolo XII, o XIII), che costituisce l'archetipo da cui derivarono le varie citazioni del famoso canto, la dilucidazione che ne fece V. Galilei nel *Dialogo* citato, e l'ultima traduzione (1896) di esso, dovuta a Théodore Reinach, competentissimo nell'argomento.



σ Ζ Ζ	φ φ	σ	σ
Αείδε	μούσα	μοι	φίλη
σῶν	ἰ	φ Μ Μ	
μολπῆς	δ' ἐμῆς	κατάρχου,	
Ζ Ζ	Ζ	Ε	Ζ Ζ ἰ ἰ
Αὔρη	δὲ	σῶν	ἀπ' ἀλσέων
Μ Ζ Ν	ἰ φ σ	ρ Μ φ σ	
ἐμᾶς	φρένας	δονείτω.	
σ ρ Μ ρ σ	φ ρ		
Καλλιόπα	σοφὰ		
φ Ν σ	σ σ σ Ζ	? φ	
μουσῶν	προῦκάταρτί	τερπνῶν	
ρ	φ σ	ρ Μ ἰ Μ	
καὶ	σοφὲ	μυσοδότα	
Μ ἰ	Ε Ζ	Γ Μ ρ	σ Μ ἰ
Λατοῦς	γόνε	Δήλιε	ῶαίαν
Μ ἰ Ζ	Μ φ σ	σ	
ἔυμενεῖς	πάρεξε	μοι	

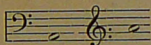
Hymne à la Muse.

Trascrizione di TH. REINACH.

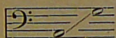
? ? ?

A - ει-δε μου-σα μοι φι-λη, μολ - πῆς δ' ἐ-μῆς κα-τάρ-χου, αὐ -
ρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλ-σέ-ων ἐ - μὰς φρέ-νας δο-νεί - τω.
Καλ - λι - ό-πει - α σο-φά μου - σῶν προ-κα-θα-γέ - τι τερπ-νῶν,
καὶ σο-φὲ μυ - στο - δό - τα Λα - τοῦς γό - νε, Δῆ - λι - ε παι - άν.
ἐυ - με-νείς πάρ-εσ-τέ μοι.

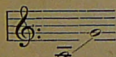
Il principio che informava la notazione greca passò presso i latini colla sostituzione, attribuita per errore a Boezio, delle lettere da A a P per le note delle due ottave



e più tardi delle sette prime maiuscole per le note



e delle loro minuscole per le note

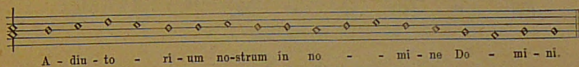
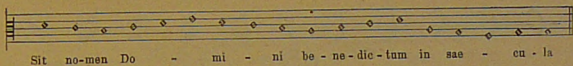


con ^a per il *la* acuto.

Ne trovo esempio nel *Dialogo* già citato di Vincentio Galilei, il quale dice *averne presso di sè un libro, scritto qualche decina d'anni avanti che Guido d'Arezzo nascesse*:

d c h c d e d c h a h c d a G F G G
 Sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum in sae - cu - la

F G a G F F G F F E F G F E D C D D
 A - diu - to - ri - um no - strum in no - mi - ne Do - mi - ni.

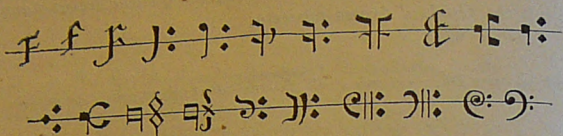


La notazione alfabetica fu detta impropriamente gregoriana, mentre l'antifonario, ordinato da uno dei primi papi che assunsero il nome di Gregorio, era segnato con neumi. Questa notazione tachigrafica e mnemonica, la cui origine, molto discussa, resta ignota, è composta, come si sa, da punti, virgole e tratti torti e ritorti, la cui lettura in maniera assolutamente precisa sarà forse sempre un problema insolubile (1), perchè, i neumi, anzichè fissare rigorosamente colla scrittura l'espressione della musica, si prestavano soltanto per ricordare una melodia già nota.

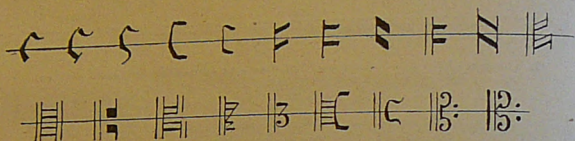
Quando nel decimo secolo sorse una certa tendenza a mettere in relazione l'altezza dei suoni coll'altezza dei neumi, apparve in sulle prime una linea a secco sopra il testo, ed in seguito una e poi due linee colorate (in rosso pel *fa*, in giallo pel *do*), finchè bastò una lettera per indicare il punto di partenza dal suono fisso. La lettera divenne chiave nelle trasformazioni:

(1) G. Houdard con ricerche accuratissime stabilì l'unità di tempo per ogni gruppo di suoni nella interpretazione dei neumi, cioè che rappresenta la soluzione più probabile circa il ritmo, che taluno vorrebbe libero, altri oratorio.

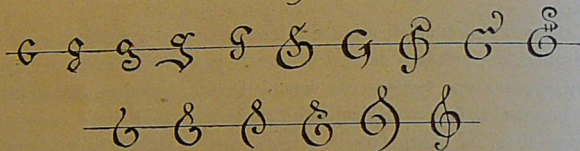
CHIAVE DI *Fa*



CHIAVE DI *Do*



CHIAVE DI *Sol*



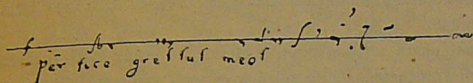
Col mettere linee parallele tra quelle già immaginate (Guido d'Arezzo) si arrivò al rigo ancora in uso oggidì pel canto fermo.

Intanto i due sistemi di notazione si fusero dopochè i punti neumatici, messi ad altezze corrispondenti ai valori acustici che rappresentavano, suggerirono l'idea della forma quadrata per distinguere le note. Il Riemann (*Dictionnaire de musique*) ne dimostra il processo di filiazione con piena chiarezza:

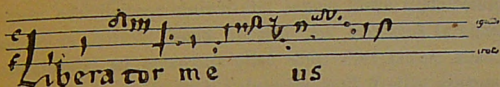
• • • *Punctum* : *Epunctum* : *Tripunctum* : *Apostropha* : *Distropha* : *Triastropha*
Virga : *Virgula* : *Virgula* : *Scandicus* : *Salicus* : *Clavicus* : *Flex* : *Clavis*
Pica descendens : *Pica ascendens* : *Pica* : *Pica* : *Pica* : *Pica* : *Pica* : *Pica* : *Pica* : *Pica*
Tonus : *Porta* : *Porta* : *Porta* : *Porta* : *Porta* : *Porta* : *Porta* : *Porta* : *Porta*

Aufgaben

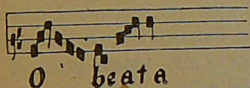
II. — Estratto dell'Antifonario di S. Gallo (IX sec.).



III. — Dal X all'XI sec.



IV. — Dal XII al XIII sec.



V. — Notazione quadrata (dal XII al XVI sec.).

Allora la notazione quadrata, mancante dei valori ritmici, diede origine alla proporzionale, le cui regole, complicatissime oltre ogni dire, dovevano cadere in processo di tempo per stabilire il sistema odierno.

Vediamo ora per sommi capi come avvennero le modificazioni ed innovazioni più importanti.

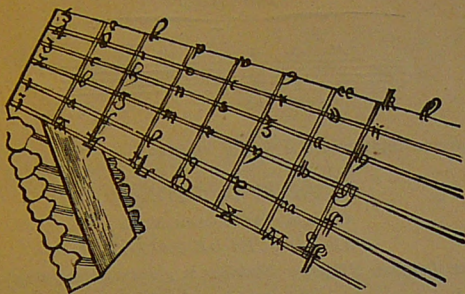
Già nel secolo XIV cominciarono a comparire le indicazioni di misura, che dovettero moltiplicarsi in maniera straordinaria allo scopo di indicare il modo (schema ritmico), il tempo e la prolazione, cioè la divisione e le suddivisioni ritmiche delle note di valore diverso. *Modo*, *tempo* e *prolazione* potevano essere perfetti od imperfetti secondo che assumevano ritmo ternario o binario. Ma tre sorta di punti alteravano diversamente l'andamento regolare ritmico; le *proporzioni* entravano ad imbarazzarne la interpretazione, mentre l'*imperfessione*

delle note e l'*aumentazione* di alcuni segni rispetto agli altri creavano difficoltà di ogni genere ad ogni passo.

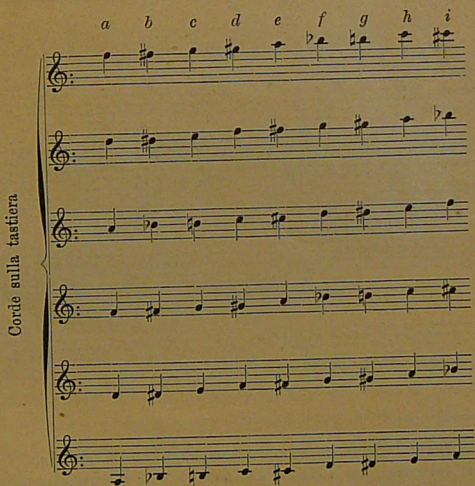
La divisione per battuta iniziata verso la metà del secolo XVI, e il riconoscimento di nuovi valori per il ritmo, valsero a distrigare adagio adagio uno stato di cose così imbarazzato e confuso, avviandolo verso quell'ordinamento preciso ed omogeneo, voluto dalla legge d'evoluzione.

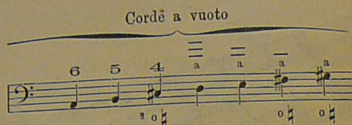
In quell'epoca altri sistemi di notazione erano stati inventati per facilitare l'esecuzione della musica su certi stromenti. Possiamo anzi ammettere che allora l'*eterogeneità della materia* fosse giunta al grado massimo.

Il liuto infatti aveva cinque intavolature speciali, che mettevano sott'occhio al suonatore, con principî quasi identici, la esecuzione stessa della musica sulle corde dello stromento. La intavolatura italiana segnava sulle 6 linee orizzontali e parallele, che significavano le corde del liuto, i numeri che corrispondevano al tasto su cui si doveva premere per ottenere la nota della composizione, con valori molto chiari al di sopra per marcare il ritmo. Nelle intavolature francesi e tedesche si usavano invece le lettere dei rispettivi alfabeti, però colle corde acute in alto, quando invece il liuto italiano si leggeva come se le corde dello stromento tenuto dal sonatore fossero riflesse in uno specchio. Ma esisteva pure un antico sistema d'intavolatura tedesca, ingegnosissimo, mercè il quale restava soppresso il rigo. In proposito i lettori della *Rivista Musicale Italiana* ricorderanno quanto dissi circa il Newsidler (Vol. I^o, fasc. 1^o, 1894); riporto oggi il quadro esplicativo del Virdung (*Musica getutscht und ausgezogen*, ecc.. 1511), avvertendo che nella corda più grave (posta in basso) si succedono le lettere maiuscole in linea verticale, e nelle altre, procedenti verso l'alto a misura della loro elevazione, le minuscole in linea trasversale, raddoppiate quando l'alfabeto è esaurito, in modo che ogni tasto d'ogni corda resta figurato da una lettera speciale.



L'ultima intavolatura di liuto, che fu in uso nella seconda metà del secolo XVII e che finì collo stromento, è la seguente, di cui parmi non si occupassero coloro che studiarono la storia della notazione musicale.



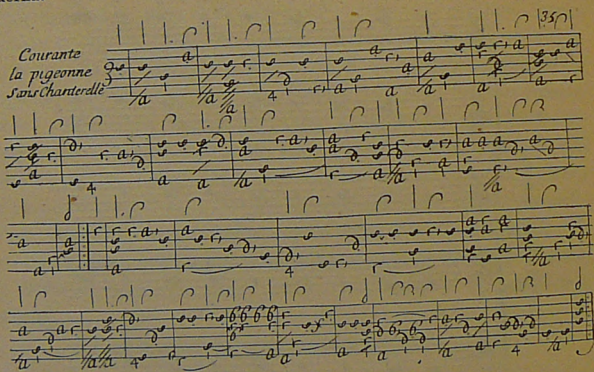


Con questa intavolatura è scritta l'opera:

PIECES DE LUTH
Composées sur differens Modes
PAR JACQUES DE GALLOT
Avec Les folies d'Espagne Enrichies de plusieurs beaux couplets
DEDIÉES
A MONSIEUR LE COMTE DESTREE (1)
viceadmiral de france
A Paris

chez H-Bonneuël Rue au lard audessus de la Halle aux
cuirs vers les SS. Innocens.

Ne presento saggio, trascrivendo l'intavolatura in notazione moderna.



(1) Jean comte d'Estrées fu fatto vice-ammiraglio nel 1670, sicchè l'edizione del Gallot, dedicatagli con allusione alla nomina, deve riferirsi a quest'epoca.

Trascrizione.

8a b³

8a b³

8a b³

8a b³

8a b³

8a b³

Credo che il grande J. S. Bach non abbia disdegnato di scrivere per questa specie di liuto il preludio che sta come 3° nei *12 kleine Präludien oder Uebungen für Anfänger* dell'edizione Peters. Infatti, quantunque intitolato *Pour le Luth*, esso non è trasportabile sulle corde del liuto ordinario.

Chiudendo i dettagli che si riferiscono alle intavolature di liuto devo mettere in rilievo il fatto che già nella prima metà del cinquecento la musica per tale strumento era spesso divisa per battute (Cfr. Newsidler, 1536).

Per la chitarra esistevano intavolature basate sullo stesso principio che regolava quelle per il liuto: numeri o lettere minuscole sulle linee-corde, coll'aggiunta di maiuscole che indicavano la posizione per la *strappata*, caratteristica dello strumento. Tali maiuscole costituivano pure da sole certe sonate, o per meglio dire uno strimpellamento armonico con una accentuazione ritmica molto rudimentale, per la chitarriglia, ed erano anche segnate, come accompagnamento, sopra la poesia di canzoni notissime, oppure come abbellimento della declamazione poetica (Cfr. *Biblioteca di rarità musicali*, Vol. 3°).

Circa le intavolature d'organo il Riemann (*Dictionnaire de musique*) ne cita un esempio in cui sotto le note superiori della composizione, segnate nel rigo ordinario, stanno lettere e rispettivi valori ritmici per le altre parti. Io riproduco poche battute di un *Veni Sancte Spiritus* di Giosquino adattato all'organo in un libro di Jacob Paix (*Ein Schön Nutz- und Gebrauchlich Orgel Tabulatur*, Laningen, 1583); lettere e valori di questa intavolatura si capiscono con tutta facilità.

The image displays six staves of tablature for an organ piece, numbered 1 through 6. Each staff contains rhythmic values (letters and symbols) and corresponding musical notes. Staff 1 shows values like $\frac{1}{c}$, $\frac{1}{c}$, $\frac{1}{d}$, and a sequence of notes $\frac{1}{e} \frac{1}{d} \frac{1}{e} \frac{1}{d} \frac{1}{e} \frac{1}{f}$. Staff 2 shows $\frac{1}{c}$, $\frac{1}{c}$, $\frac{1}{d}$, and $\frac{1}{e}$. Staff 3 shows $\frac{1}{g} \frac{1}{f} \frac{1}{a} \frac{1}{g} \frac{1}{a} \frac{1}{b}$, $\frac{1}{a} \frac{1}{g} \frac{1}{g}$, $\frac{1}{f} \frac{1}{f} \frac{1}{g} \frac{1}{f} \frac{1}{e} \frac{1}{f}$, and $\frac{1}{g}$. Staff 4 shows $\frac{1}{g}$. Staff 5 shows $\frac{1}{e}$, $\frac{1}{f}$, $\frac{1}{f}$, $\frac{1}{e}$, $\frac{1}{d}$, $\frac{1}{c}$, and $\frac{1}{c}$. Staff 6 shows $\frac{1}{e}$, $\frac{1}{f}$, $\frac{1}{f}$, $\frac{1}{e}$, $\frac{1}{d}$, $\frac{1}{c}$, and $\frac{1}{c}$. Below the tablature is a standard musical score with a treble and bass clef, showing the melody and accompaniment.

La musica di cembalo (od arpicordo) si distribuiva su due righi, il primo di cinque linee colle chiavi di *sol* oppure di *do*, e il secondo di otto linee colle chiavi di *do* e di *fa* che fissavano la posizione delle note.

Ho accennato così, molto in compendio, ad alcune notazioni usate nei secoli XVI e XVII per stabilire quella eterogeneità che, affermatasi, come già dissi nell'intraprendere il presente studio, in grado considerevole durante l'evoluzione della scrittura musicale, s'arrestò non solo per un ulteriore sviluppo, ma anzi prese indirizzo verso una omogeneità ordinata e precisa, quale la possiamo riscontrare oggi-giorno.

Il cammino fu lungo, e a determinarlo contribuirono varie cause. Menzionerò in primo luogo i perfezionamenti della stampa, che permisero di collocare le note molto al di sopra e al disotto del rigo, cosa che riesciva impossibile coi tipi mobili primitivi. Con ciò il rigo potè fissarsi pentalinco, e le chiavi si ridussero necessariamente di numero e di ufficio, facendo cessare quelle difficoltà noiosissime che derivavano in special modo dall'impiego delle *chiavette* (chiavi trasportate) con le quali era spostato il tono.

Anche le svariatissime indicazioni di misura si ridussero notevolmente via via che si resero evidenti due sole forme di tempo, la binaria e la ternaria, colle finissime varianti dei loro raddoppi.

In secondo luogo il pianoforte, mercè opportune innovazioni che ne resero ognora più eccellenti il meccanismo ed il timbro, determinò l'abbandono degli stromenti da pizzico più in voga, e quindi delle loro intavolature; fu salva solo la chitarra, per la quale si comprese come fosse agevolissimo scrivere la musica nella notazione ordinaria.

Questa, unificata ad esprimere il concetto musicale, colla distruzione di tutti i sistemi che miravano soltanto alla pratica del sonatore, può ormai disegnare la finezza più decisa per l'esecuzione su ogni stromento, le sottigliezze ed accentuazioni più minute del ritmo, le sfumature più delicate per l'espressione; — [in una parola oggi essa arriva a dimostrare scolpita l'interpretazione sicura del sentimento stesso che ispirava il compositore, a cui offre ricchezza inesauroibile di mezzi per fissare ogni sua concezione.

Omogeneità, dunque, definita e coerente nel suo ordinamento concentrato e preciso, come ultima espressione odierna dell'evoluzione nella scrittura dei suoni musicali.

Eppure per la musica si tentò sempre di creare nuove forme di grafie! Gli autori non mancarono di magnificarne i meravigliosi vantaggi in confronto della notazione attuale. Dice il Weckerlin (*Dernier musiciana*) che la Biblioteca del Conservatorio di Parigi possiede più di 60 progetti diversi per la scrittura musicale, tutti rimasti sconosciuti. È noto invece il sistema di J. J. Rousseau a numeri (suoni) e lineette (valori), rimaneggiato dopo di lui da Galin, Paris e Chev  . Fu anche proposta una intavolatura di pianoforte, molto ingegnosa, e, a mio vedere, di una utilit   pratica degnissima d'attenzione (Cfr. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens* al nome *Adorno*). Ma la grafia attualmente in uso, ordinata da una legge naturale, ha tanto salde radici nel passato e tanta gagliardia di sviluppo per affermarsi esclusiva su qualunque altra che si possa immaginare, pur perfettissima. N   credo che durer   la resurrezione di quei segni convenzionali (*agr  ments*) coi quali si pubblica oggi la musica di due secoli addietro per cembalo (Bach, H  ndel, ecc.), dal momento che la notazione pu   ormai dettagliare *floriture* di ogni genere senza giovare di quelle figure che presterebbero ancora il servizio dei neumi e che la forza ineluttabile dell'evoluzione ha gi   distrutto.

Bassano, dicembre 1900.

Dr OSCAR CHILESOTTI.

cod. bib. 37 - THI

cod. forn. 10

data 12 LUG. 2011

prezzo.....

colloc. fondo

208DAW

06

67

AL 86890



Volume III. — 1896

MEMORIE:

G. Adler. I « Componenti musicali per il Cembalo » di Teofilo Muffat, e il posto che essi occupano nella storia della *Suite* per Pianoforte. — A. Pougin. Essai historique sur la musique en Russie. — E. Gariel. Il ritmo e l'interpretazione nelle opere di Chopin. — A. Restori. Per la storia musicale dei Trovatori provenzali. — L. Pistorelli. Due melodrammi inediti di Apostolo Zeno. — L. Torri. Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra del sec. XVI. — M. Griveau. L'interprétation artistique de l'Orage. — G. Roberti. La musica negli antichi eserciti sabaudi. — R. Gandolfi. Alcune considerazioni intorno alla riforma melodrammatica a proposito di Giulio Caccini detto Romano.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Giani. Per l'arte aristocratica. — L. Torchi. La simfonia in *Re minore* di G. Martucci. — M. Griveau. La musique sans paroles et son lien avec la parole. — G. C. Ferrari. Un caso rarissimo di suggestione musicale. — M. L. Patrizi. Primi esperimenti intorno all'influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello dell'uomo. — A. Fouillée. La nature et l'évolution de l'art. — L. Torchi. Una giustificazione necessaria. — C. Giovannini. La riforma della musica sacra in Italia dopo il Decreto ed il Regolamento del luglio 1894. — A. Jullien. Ambroise Thomas. — G. P. Chironi. Il « Parsifal » e il « Barbiere di Siviglia » nel movimento legislativo pel « diritto d'autore ». — L. Torchi. *Chismonda* di D'Albert. — G. Perrod. La sensibilità meteorica di Wagner. — A. Ernst. La représentation de Bayreuth. — O. G. Sonneck. La nuova rappresentazione del *D. Giovanni* di Mozart a Monaco. — R. Giani. Senza titolo. — G. Tebaldini. Edgard Tinel.

Volume IV. — 1897

MEMORIE:

G. E. P. Arkwright. Un compositore italiano alla corte di Elisabetta. — Th. v. Frimmel. Ritratti e caricature di Beethoven. — A. Pougin. La musique en Russie. — L. Torri. Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra nel secolo XVI. — N. d'Arienzo. Origini dell'Opera comica. — M. Brenet. Les « Oratorios », de Carissimi. — E. de Schoultz Adalewsky. La berceuse populaire. — L. Torchi. La musica instrumentale in Italia nei sec. XVI, XVII e XVIII. — L. Pistorelli. I melodrammi giocosi inediti di G. B. Casti.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Wagner. Il Giudaismo nella musica. — C. F. Gabba. Compositore di musica e poeta. — A. Engelfred. Un nuovo sistema di notazione musicale. — L. Torchi. Per l'arte. — *** Questione filologica riguardante la musica ecclesiastica. — M. Griveau. Parallèle de la musique et du langage. — G. Tebaldini. Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnolo. — A. Bruneau. Le drame lyrique français. — J. Combarieu. « Mesidor », di A. Bruneau. — M. Kufferath. « Fervaal », di V. d'Indy. — G. C. Ferrari. Ricerche sperimentali sulla natura dell'emozione musicale. — E. de' Guarinoni. Antonio Bazzini. — G. P. Chironi. Il diritto di palco. — W. Mauke. Secessione musicale? — M. Griveau. Prépositions, préfixes et suffixes en musique. — Ch. Malherbe. Le Centenaire de Donizetti et l'Exposition de Bergame. — Concorso per il Centenario Donizettiano. — Prospetto cronologico delle opere di Gaetano Donizetti.

Volume V. — 1898

MEMORIE:

John Grand-Carteret. Les titres illustres et l'image au service de la musique. — L. Torchi. La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — I. Valletta. La musica in Inghilterra. — R. Duval Den'lex. Un rival de Beethoven. Joseph Woelfl. — A. Camiolo. Il Musicometro. — M. Brenet. Notes sur l'histoire du luth en France. — D. Sincero. La « Sonata », di Filippo Emanuele Bach. — H. Buffenoir. Mozart en France.

ARTE CONTEMPORANEA:

A. Ernst. *Sapho* de Massenet. — C. Somigli. Alcune considerazioni sull'arte del canto. — L. Torri. *La passione di Cristo secondo S. Marco* di Perosi. — A. Bazzini. Musicisti contemporanei italiani. — L. Decajos. Di una riforma nel meccanismo teatrale. — G. Tebaldini. La musica nella settimana di Pasqua a Parigi. — A. Ernst. *Sancho*. — F. Coen. A proposito della prefazione del « Manuale della pedagogia del canto tedesco », del sig. Ugo Goldschmidt. — G. Bocca. Di un nuovo sistema di bibliografia musicale. — G. Nuvoli e P. Di Pietro. Sull'uso delle vocali nell'insegnamento del canto. — G. C. Hirt. I concerti delle nazioni. — O. Chilesotti. L'evoluzione nella musica. — J. C. Hervieux. En quel temps, et de quelle manière il faut mettre les Serins, lorsqu'on veut les instruire au Flageolet.

Volume VI. — 1899

MEMORIE:

L. Torchi. La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **J. Grand-Carteret.** Les titres illustrés et l'image au service de la musique. — **G. Houdard.** La "Cantilena romana". — **M. Brenet.** Notes sur l'histoire du luth en France. — **B. Grassi-Landi.** Genesi della musica. — **N. D'Arienzo.** Origini dell'opera comica. — **H. Kling.** Les compositeurs de la musique du Psautier Huguenot Genevois. — **A. Wotquenne.** Baldassarre Galuppi. — **A. Cammetti.** Il *Guglielmo Tell* e le sue prime rappresentazioni in Italia. — **H. Kling.** Charles de Dittersdorf. — **A. Restori.** Il canto dei soldati di Modena. — **S. Pistorelli.** Jacopo Tomadini e la sua "Risurrezione del Cristo". — **O. Chilesotti.** Savonarola musicista.

ARTE CONTEMPORANEA:

M. Griveau. Les instruments à vent et l'orgue. — **F. Hesselgren.** La scienza musicale. — **N. Tabanelli.** I diritti degli spettatori riguardo alla composizione degli spettacoli. — **G. Bressan.** Il momento Perosiano. — **L. Torchi.** "Iris", di Pietro Mascagni. — **A. Betti.** La vita musicale a Vienna. — **G. C. Ferrari.** Primi esperimenti sull'immaginazione musicale. — **A. Engelfred.** "Enoch Arden", di Riccardo Strauss. — **G. Ferrero.** Crisi teatrale. — Congresso internazionale di storia e d'arte in Parigi 1900. — **Juan N. Cordero.** Un essai sur l'unité du rythme. — Giurisprudenza. — **C. Somigli.** Del teatro reale d'opera in Monaco di Baviera e del suo repertorio. — **O. Chilesotti.** Sulle gamme. — **G. F. Foschini.** La musica all'Esposizione generale italiana di Torino 1898. — **E. Schoultz-Adaiewsky.** Quelques mots à propos de l'Oratorio "La resurrezione di Lazzaro", di Don L. Perosi.

Volume VII. — 1900

MEMORIE:

N. D'Arienzo. Origini dell'opera comica. — **B. Grassi-Landi.** Genesi della musica. — **L. Torchi.** La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **H. Kling.** Boieldieu à Genève en 1833. — **A. Costa.** Pensieri sulla storia della musica. — **O. Chilesotti.** Les Maitres musiciens de la Renaissance française. — **D. Sincero.** Il finale dell'*Eroica*. — **H. Kling.** Caron de Beaumarchais et la Musique. — **G. Roberti.** La musica in Italia nel secolo XVIII secondo le impressioni di viaggiatori stranieri. — **E. Maddalena.** Libretti del Goldoni e d'altri.

ARTE CONTEMPORANEA:

J. Combarieu. L'art musical en France et la loi sur les monuments historiques. — **L. Torchi.** *Tosca* di G. Puccini. — **N. Tabanelli.** Palchettisti del teatro municipale contro il Comune di Modena. — **A. Jullien.** Charles Lamoureux. — **E. M.** La biblioteca del R. Liceo musicale di Firenze. — **M. Griveau.** Les instruments de musique étudiés dans leur forme au point de vue pittoresque et décoratif. — **N. Tabanelli.** I diritti e gli obblighi degli spettatori riguardo al posto. — **G. Mauke.** La nuova romanza. — **R. Rolland.** "Louise", di Charpentier. — **O. Chilesotti.** Sulle gamme. — Giurisprudenza teatrale. — **C. Somigli.** La tecnica del canale d'attacco. — **G. Antonini.** Un episodio emotivo di Gaetano Donizetti. — **E. Schoultz-Adaiewsky.** L'entrée du Christ à Jerusalem. — **N. Tabanelli.** Giurisprudenza teatrale. — **E. Adaiewsky.** « Le massacre des innocents » de Perosi. — **F. Brunetto.** Per l'unificazione dello strumentale delle Bande. — **L. Torchi.** « Il cantico dei cantici » di Bossi. — **R. Rolland.** Le premier Congrès International d'histoire de la musique.

NB. Sono in vendita queste sette annate.

Sette grossi vol. in-8° L. 15 caduno.